

Rethorum itinera^{*} : écfrasis

Juan Francisco Mesa Sanz¹

Área de Filología Latina. Universidad de Alicante

juan.mesa@ua.es

ÉCFRASIS/ÉKFRASIS (gr. *εκφραζειν*; lat. *Descriptio*; otros idiomas *Ecphrasis/ekphrasis*).

La denominación en diversos idiomas de la figura de la écfrasis evidencia su fácil identificación en los tratados retóricos. Tan solo el término latino, *descriptio*, puede inducir al equívoco, puesto que parece reflejar una definición amplia del término²: “descripción detallada de una persona u objeto”. Sin embargo, el término se ciñe habitualmente a un uso más especializado por el que **écfrasis designa el ejercicio literario de descripción de un objeto de arte**³. A esta concepción apunta la definición de Horacio en *Ars Poetica* 361: *ut pictura poesis*. Y este hecho es debido a que la descripción a la que debemos referirnos, tanto real como imaginada⁴, es estática; por

^{*} Se inician estos ‘caminos de los rétores’ con la esperanza de ofrecer al curioso y aun al iniciado un panorama general de los términos retóricos que vayan saliendo al paso número tras número. Se ofrece una definición lo más clara que permiten las fuentes conocidas de cada uno de los términos que se aborden, su denominación en diversos idiomas y el método que facilite su reconocimiento; en último lugar, dedicaremos uno o varios textos para conocer en su uso la figura analizada.

¹ - Grupo de Investigación Corpus Documentale Latinum Valencie (VIGROB-145) reconocido por el Vr. de Investigación de la Universidad de Alicante. Este trabajo se realiza en el marco del Proyecto DIGICOTRACAM (Programa PROMETEO para grupos de investigación de excelencia, Generalitat Valenciana (ref.: PROMETEO-2009-042)), en el seno del Proyecto IVITRA, de la Universidad de Alicante.

² LAUSBERG, 1967: §1133. BARCHIESI (1997: 271) considera ésta la auténtica definición en la Antigüedad: “In ancient criticism the term [ecphrasis] belongs to a much wider area of reference, covering both the visual force and the emotional impact of verbal art (not only poetry but historiography and rhetoric). Heroic epic, in particular, was held to be a narrative form oriented towards the production of visual effects and the re-creation of an eyewitness reaction to events”.

³ La fijación definitiva de esta definición, así como el desarrollo por extenso del ejercicio retórico se debe a su uso en el periodo Tardío (ROBERTS, 1989: 66-121 “Poetry and Visual Arts”, y concretamente en 66: “Certainly the literature of the period [Late Antiquity] is full of descriptions of work of art. The poets were in the habit of observing closely and admiringly the work of late antique artists and architects. It is a plausible hypothesis that they strowed to emulate in writing the qualities they admired in such artistic creations, that the visual arts were a model for the effects poets would convey in words and provided a critical vocabulary for describing the new aesthetic. Influence of literature on art is less probable, and certainly harder to document, but it is possible that certain features of the traditional literary education, and in particular the techniques of the ecphrasis, will have influenced the producers of the visual arts –if not directly, at least through the taste of costumers and patrons who commissioned or purchased their work.”).

⁴ THOMAS, 1983, 175.

ello, siempre refleja una obra de arte o se realiza ‘como si estuviéramos ante una obra de arte’ –como veremos en el ejemplo de Plinio más adelante–.

Debido a esta concepción, la écfrasis se convirtió en uno de los *praexercitamenta* o *progimnásmata*, v.g. de los ejercicios de aprendizaje retóricos. Los modelos de referencia para estos ejercicios fueron las descripciones del escudo de Aquiles en Homero, *Iliada* XVIII 478-608 –a la sazón, el primer y más antiguo ejemplo de esta figura⁵– y del de Eneas en Virgilio, *Eneida* VIII 626-728. A partir de estos *exempla*, los alumnos podían desarrollar cualquier tipo de descripción de otro objeto, real o inventado, en verso o, tratándose de futuros oradores, sobre todo en prosa.

La descripción, en que consiste una écfrasis, posee, como hemos apuntado, un carácter esencialmente estático –comparémoslo con el pintor o el aprendiz de pintor ante una obra de arte que quiere reproducir–; al igual que sucede en las artes plásticas, las acciones se representan congeladas, paralizadas en un marco de simultaneidades, que puede relajarse o para el que no pocos autores tratan de buscar soluciones que aporten movimiento. No obstante, a la simultaneidad propia del objeto, se le añade en la écfrasis la vivencia en la simultaneidad del testigo ocular que realiza la descripción y transmite los detalles del objeto. El ejercicio, realizado a la perfección, ha de provocar que redactor y público se compenentren y empaticen con la situación del testigo presencial.

Es así que la écfrasis permite que el autor detenga la acción. Se consigue por medio del empleo de esta figura la pausa en la narración, el estatismo del testigo que se deleita o simplemente escrudiña el objeto que tiene frente a él. Este hecho puede suceder incluso en momentos de acción intensa, como el del duelo entre Turno y Eneas (Virgilio, *Eneida* XII 940-944), cuando éste último detiene su brazo armado, clemente ante el suplicante rútilo, mas, ante la visión del cinturón de Palante que utiliza el primero, hunde su espada en él. **La écfrasis, por tanto, captura el momento de la percepción**⁶. Este carácter estático convierte la écfrasis en una concreción de la *descriptio loci* (‘descripción de un lugar’) que admite otras propuestas de carácter dinámico (e.g., observador en movimiento o evolución temporal del paisaje), o del

⁵ BLANCO FREIJEIRO, 1986: 153, quien la considera un género literario.

⁶ PUTNAM, 1998: 2: “Murray Krieger is on the mark in asserting that the ideal, but unrealizable goal of ekphrasis is to stop time, to place narrative momentum in a subservient position to the object under scrutiny, which we are meant to grasp in a flash of comprehension, just as we could react when first seeing a painting or a piece of sculpture in a museum”.

retrato que puede fijarse en aspectos morales antes que en los visualmente perceptibles (e.g., retrato de Catilina en Salustio, *Bellum Catilinae* V 1-8).

En consecuencia, la écfrasis es una herramienta que, en manos del autor literario, ofrece unas magníficas posibilidades para la inclusión de digresiones por medio de las que conferir profundidad al relato, realizar juegos temporales o espaciales, anticipar datos o completarlos en la trama, etc.

Adicionalmente, la écfrasis, en la medida que despliega los mecanismos de la descripción de un objeto, aporta realismo y, por tanto, en un relato de ficción produce en el público sensación de realidad. Es este juego el que realiza Virgilio en la descripción del monumento de triunfo que Eneas levanta en Actium (Virgilio, *Eneida* III 286-288):

aere cauo clipeum, magni gestamen Abantis,
postibus aduersis figo et rem carmine signo:
AENEAS HAEC DE DANAIS VICTORIBUS ARMA.
[el escudo de cóncavo bronce, arma del gran Abante,
lo fijo en los postes de la entrada y certifico la ofrenda con una inscripción:
ENEAS (ofrece) ÉSTAS ARMAS (obtenidas) DE LOS DÁNAOS VENCEDORES].

Se trata de una escena totalmente inventada, como indicó ya el gramático Servio, quien en su comentario al pasaje lo calificó de una broma del autor: *inrisio est*. Ahora bien, en ella, la descripción del objeto, muy especialmente un *clipeum*⁷, y la inscripción –el único pasaje epigráfico de *Eneida*– transmite la impresión de que la acción, idéntica a la que en la época de la redacción de la obra había realizado Augusto en el escenario de la batalla que en el año 31 a.C. le confirió el poder absoluto en Roma, era real⁸. Esta misma realidad ‘fotográfica’, si se nos permite el anacronismo, es la que inclina a Plinio el Joven a emplear esta técnica para la descripción de sus villas (*Epistulae* II 17 y V 6), especialmente la de Túsculo (*Epistulae* V 6), para cuyo desarrollo afirma al comienzo de su carta que lo hará *ut tabula picta*, v.g. como si se tratara de un cuadro⁹.

Llegamos así a la técnica concreta de la descripción sobre la que, en principio, no hay una regla estricta. De hecho, más bien podríamos afirmar que los autores establecen una a modo de cadena de écfrasis que arranca en Homero y que llegaría hasta el último

⁷ Con motivo del triunfo en la batalla de Actium y el ascenso al principado, momento en el que Octaviano adquirió el nombre de Augusto, el senado de Roma le dedicó el *clipeum virtutis*.

⁸ STAHL, 1998.

⁹ MESA, 1998 y 1999.

autor que en cualquiera de las literaturas contemporáneas la practica¹⁰, pasando por figuras señeras de la literatura occidental como Cervantes¹¹ o Shakespeare¹². Asimismo, debemos ser conscientes de que la écfrasis ha sobrepasado los terrenos de la literatura para alcanzar, por ejemplo, los de la crítica de arte, donde se ha llegado a postular la necesidad de una “nueva écfrasis”¹³. De hecho, el término ha llegado a extenderse hasta la aplicación a la relación entre textos compuestos en diferentes sistemas de signos como el cine, la música o el teatro¹⁴.

Pese a todo, si bien la figura de la écfrasis se ha cargado de nuevos significados, su lugar sigue estando en el texto literario. Esta no tiene unos límites precisos, sino que contiene, por un lado, los breves ejemplos que hemos señalado: el cinturón de Palante, que se reduce propiamente a una escasa mención del instante de la percepción –(...), *infelix umerio cum apparuit alto / balteus et notis fulserunt cingula bullis / Pallantis pueri*, (...); o el trofeo que se levanta en Actium, donde se reflejaba (o subrayaba) especialmente un aspecto del objeto, ofreciendo, en consecuencia, una visión parcial. Estas breves descripciones de un objeto cumplen la función de producir estatismo, de capturar el momento de la percepción, pero su comentario –y su existencia– depende del

¹⁰ Resulta complicado e inabarcable, y probablemente injusto, dar mayor importancia a unos autores que a otros, por lo que me limitaré a citar algunos ejemplos que, de modo azaroso y personal, con total subjetividad y al azar, traigo a colación. Totalmente dedicado a ejercitar la écfrasis es la obra de Rafael ALBERTI, *A la pintura. Poema el color y la línea* (Buenos Aires, 1976), que da pie a ANDRÉS SEBASTIÁ (2007) a proponer esta figura como herramienta de aprendizaje –quizá recuperando su carácter de *exercitamentum*– en la enseñanza del español como segunda lengua, que describe la obra de Alberti de la siguiente manera (ANDRÉS SEBASTIÁ, 2007: 122): “El libro *A la pintura* representa ese incesante anhelo del poeta de hacer visual su poesía al evocar, rememorar y reproducir poéticamente, numerosos cuadros de los pintores que se encuentran en el Museo del Prado”. A poesía española y su relación con la écfrasis se dedica DEMEUSE (2009), en concreto a Ana Rossetti y José Duarte. En relación con la literatura inglesa contemporánea y en el plano de la teoría de la literatura YACOBI (2000) ha relacionado écfrasis y «(Un)realibility»; HAMNER (2006) analiza el uso de esta figura en Naipaul o HEFFERNAN (1993) trata de hacer un a exposición global de la aparición y uso de esta figura. Como ejemplo aplicado a la literatura alemana citamos el estudio de Hoffmann realizado por KUMBIER (2001).

¹¹ Véase DE ARMAS (2005) que está dedicado en exclusiva al estudio de esta figura en la obra de Cervantes y sus coetáneos, y BERGMANN (1979) que analiza la explotación de esta figura en la poesía del Siglo de Oro.

¹² MEEK, 2006.

¹³ DE LA CALLE, 2005: 78: “Una nueva *ekphrasis* sería, en realidad, la meta auspiciada, como programa, para el quehacer crítico: hacer ver, detallar, apuntar, estimular y potenciar –mediante las estrategias del texto descriptivo, junto con las posibilidades legitimadoras derivadas de la eficacia del *principio de la transparencia*– los valores de la experiencia estética, del directo diálogo con la obra. Algo que intermitentemente viene siendo postulado desde determinadas concepciones de la crítica, asumida tras el modelo *artifex additus artificii*, como ya ejemplarizara paradigmáticamente el propio Oscar Wilde en su texto dramatizado *El crítico como artista*”.

¹⁴ E.g. Bruhn, 2000

pasaje en el que se insertan y el efecto que en él provoca tal función y, por tanto, la écfrasis.

Por otro lado, el concepto écfrasis adquiere su sentido pleno en las descripciones de gran extensión como en el Escudo de Eneas, que analizaremos a continuación, o en la descripción de su villa de Túsculo por parte de Plinio, que hemos citado. La primera, pudiendo analizarse de modo independiente, constituye un pasaje amplio que se inserta en otro relato, cumpliendo con la función que caracteriza a esta figura; la segunda ejemplifica la existencia de la écfrasis como subgénero, ya que ocupa el texto en su totalidad, es independiente y, por ello, constituyó un ejercicio retórico.

Todo lo apuntado da lugar al cuadro siguiente¹⁵:

	ÉCFRASIS		
	Breve	Extensa	
<i>Relación con:</i>		Inserta	Independiente
<i>Co-texto</i>	+	(+)	-
<i>Contexto</i>	-	+	+

La écfrasis breve sólo dispone de co-texto, puesto que el contexto afecta propiamente al texto en el que se inserta¹⁶, mientras que la écfrasis extensa e independiente carece de co-texto, ya que no guarda ninguna relación con un texto previo, con uno posterior, o con ambos. Obviamente, la écfrasis extensa e inserta en otro texto dispone de ambos, si bien debe señalarse que el co-texto es esencialmente el marco que propicia la descripción.

Finalmente, si hemos afirmado que el término écfrasis debe aplicarse con toda propiedad al desarrollo de una descripción extensa, estos admiten diversos modos y

¹⁵ Empleamos los términos co-texto y contexto en el sentido expresado por CALVO (1994: 17): “Nosotros distinguiremos entre el contexto o situación que ya existe o se modifica en el momento del habla (individual, social o físico) y el lingüístico, justamente aquel que se crea al hablar, con el propio lenguaje como instigador; o sea, el co-texto”. Se trata de plasmar de un modo relativamente sencillo la diferencia entre la relación que todo texto tiene con el texto inmediatamente precedente y el inmediatamente posterior (contexto lingüístico, tradicionalmente denominado sólo contexto) y con el entorno (o situación espacio-temporal) en que ese texto se produce (contexto extraverbal, situación, entorno). La finalidad de esta taxonomía es poder identificar los subcomponentes de la información pragmática (ESCANDELL, 1996: 29-34).

¹⁶ En este sentido, este tipo de écfrasis cumple una de las características esenciales que para NÚÑEZ y DEL TESO (1996: 183) caracteriza una descripción: “Si a esto [la descripción propone pruebas a favor de una opinión] se suma el carácter circunstancial, fragmentario o subordinado de los elementos que la descripción suele focalizar (espacios, objetos, apariencia externa de los personajes), llegaremos a la conclusión de que la descripción rara vez constituye por sí sola un texto completo, sino que forma segmentos que gozan de cierta autonomía dentro de texto más amplios”.

métodos de aproximación. Cada literatura y cada época, cada género y cada autor, etc. ofrecen resultados diversos y diversas posibilidades. Sin embargo, si pretendemos acceder a los aspectos que puedan ligarse a la écfrasis con independencia de otras consideraciones, debe aplicarse un análisis formal que desvele los elementos lingüísticos que habitualmente se ponen en juego en ella. Dado que debe procurarse en el receptor la sensación de que por medio de la descripción podría reconstruir el objeto descrito, aquellos elementos lingüísticos que son reconocidos como marcas de cohesión textual cobran un especial relieve¹⁷. A ellos prestaremos la debida atención en el comentario que nos servirá de ejemplo de écfrasis.

COMENTARIO AL ESCUDO DE ENEAS (Virgilio, *Eneida* VIII 626-728)¹⁸

1. Preámbulo y contextualización en la obra

El pasaje de *Eneida* en que se describe el escudo que Vulcano forja para Eneas a solicitud de Venus es, junto con el citado pasaje de Homero que inaugura la écfrasis en la literatura occidental, el ejemplo por excelencia de esta figura. Resulta obvia la emulación que Virgilio realiza de *Iliada*, al igual que repetidamente se ha incidido en la neta diferencia entre ambos en lo que al contenido se refiere: el escudo de Aquiles realiza una descripción de la vida cotidiana en la ‘Grecia homérica’; el escudo de Eneas, fruto de la época en que se redacta, habla de la historia de Roma y exalta la figura de Augusto.

¹⁷ Seguimos en la exposición de estas marcas, así como en la terminología empleada a PINKSTER (1995: cap. 12). Con aplicación a los textos clásicos puede leerse MESA (1998 y 1999) o BIOSCA-MESA (en prensa). La terminología está actualizada de acuerdo con Baños (2009). Estas están constituidas esencialmente por (i) la presencia o ausencia de constituyentes específicos (cohesión léxica – especialmente la repetición–, anáfora asociativa, anáfora y sustitución, cohesión catafórica, elipsis y la utilización de conectores y partículas); (ii) el tiempo, el orden de palabras y la continuidad de la perspectiva; y (iii) el uso de la parataxis y la hipotaxis.

¹⁸ Si bien haremos algunas aclaraciones al respecto, nuestro comentario se ceñirá a los aspectos formales, asociados a la cohesión textual, que contribuyen a la construcción de esta écfrasis, entendiendo que de ésta puede extraerse un molde de carácter universal para la confección de este tipo de figura. Un comentario exhaustivo de este pasaje virgiliano en su contexto histórico, así como su relación con el escudo de Aquiles debe leerse en PUTNAM (1998: 119-188), donde, e.g., por encima de los elementos formales, a los que por supuesto atiende, se subrayan los aspectos de contenido del tipo, por ejemplo, de las parejas que, iniciadas con la presencia de Rómulo y Remo, conducen a la de Augusto y Agripa en la batalla de Actio o a las dobles llamas que salen de la frente de Augusto en dicha batalla (ibidem: 122): “The first is the idea of twins and the power that resides in such doubling. We find it directly in the double flames that emanate from Caesar Augustus’ forehead as he leads his forces into the crucial battle of Actium”. Para analizar la comparación con el *Escudo de Heracles* de Pseudo-Hesíodo véase FABER (2000).

La écfrasis del escudo ocupa un lugar relevante en la obra: concluye el libro VIII, que despliega ante el lector la búsqueda de aliados por parte de Eneas a instancias del dios Tiberino. La obtendrá del rey Evandro, que le confía a su hijo Palante, cuya muerte a manos de Turno será un desencadenante del final de *Eneida*. En consecuencia, tras los combates iniciados en el libro VII, este libro presenta los preparativos de Eneas, los cuales concluyen con la recepción por parte de éste de las armas que le conducirán a la victoria. Entre ellas el *clipeum*: *hastamque et clipei non enarrabile textum* (*Eneida* VIII 625)¹⁹.

El verso citado introduce la écfrasis que propiamente no describe un escudo (*clipei*), sino el trabajo de forja (*textum*) que sobre él se ha practicado y resulta muy complejo de describir (*enarrabile*) –empresa que precisamente afronta de manera inmediata el poeta–. Para hacernos una idea del objeto que se describe debemos saber que un *clipeus* era un escudo circular, tal como se observa en la siguiente figura²⁰:



No obstante, el disco de Teodosio puede servir de referente para visualizar un objeto circular forjado; no en vano, si bien se trata de un *missorium* –bandeja ceremonial– de plata, ha sido equiparado con frecuencia a los *clipei* que, desde Augusto, es sabido que los emperadores remitían a las provincias²¹:

¹⁹ “y una lanza, y la indescriptible forja del escudo”.

²⁰ Las imágenes del presente artículo han sido tomadas de internet ofrecidas en *Open Access*.

²¹ CANTO Y DE GREGORIO, A.M., “Las quinquagésimas de Teodosio I el Grande (19 de enero del 393 d.C.) en el gran clipeo de Madrid”, en ALMAGRO-GORBEA, M., *et alii* (eds.), *El Disco de Teodosio*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2000, pp. 289-300.



Por tanto, Eneas antes de afrontar el conflicto definitivo que posibilitará el asentamiento de los troyanos en las tierras del Lacio recibe un escudo labrado; a éste Virgilio le dedica el final del libro VIII.

La posición que ocupa la écfrasis, en consecuencia, es un lugar muy marcado, puesto que finaliza el libro VIII y da pie a los cuatro últimos libros con los que concluirá la *Eneida*²².

El co-texto precedente, pues, ubica al lector en el papel de observador al igual que le sucede al propio Eneas (vv. 617-619): *ille deae donis et tanto laetus honore / expleri nequit atque oculos per singula uoluit, / miraturque (...)*²³.

2. Comentario del texto

2.1. Contenido general del escudo

626-629 *ILLIC res Italas Romanorumque triumphos
haud vatum ignarus venturique inscius aevi
fecerat ignipotens, ILLIC genus omne futurae*

²² De hecho, junto a la tradicional división de la obra en dos partes, con 6 libros cada una de ellas y que responden a la emulación de las obras de Homero –*Odisea* e *Iliada*, por este orden–, también puede aplicarse una división en tres partes: (i) Cartago, con inserción del relato de Eneas de la caída de Troya y el viaje hacia el Mediterráneo Occidental (libros I-IV); (ii) llegada a Italia, incluyendo las honras fúnebres a Anquises, el descenso a los infiernos, la llegada al Lacio y la búsqueda de aliados (V-VIII); y (iii) la guerra para posibilitar el asentamiento de los troyanos en el Lacio y la futura fundación de Roma (IX-XII). Así, el pasaje que comentamos quedaría especialmente resaltado al anticipar los acontecimientos (*bella*) que se narrarán en los libros finales.

²³ “Él, feliz con los regalos de la diosa y con tan gran honor, / no es capaz de saciarse y vuelve su mirada hacia cada uno de ellos, / y se admira (...)”.

stirpis ab Ascanio pugnataque in ordine bella.

[Allí la historia de Italia y los triunfos romanos,
sin ignorar a los adivinos y conocedor del tiempos venideros,
los había forjado el señor del fuego, allí todo el linaje de su futura
estirpe a partir de Ascanio y, por su orden, las guerras sostenidas]²⁴.

Virgilio inicia la *descriptio* con una catáfora, es decir con una anticipación de qué se ha forjado en el clipeo. Para ello se sirve del adverbio anafórico *illic* – cuyo antecedente es *clipei textum*–, que, dejando en la parte central la referencia a Vulcano, establece el paralelismo entre la historia de Italia (*res Italas*) y la estirpe de Eneas (*futuræ stirpis ab Ascanio*), entre los triunfos romanos y las guerras sostenidas. Además la exposición se desarrollará por orden cronológico, *in ordine*. El uso de la cohesión catafórica establece el marco conceptual a partir del que el receptor de esta écfrasis debe comprender toda la narración; su función es generar expectativa en éste y ofrecerle la clave interpretativa de la *descriptio*. La función citada es la que permite concluir que la écfrasis se inicia con el verso 626 y no en el 630 como se fija habitualmente en el estudio de este pasaje de *Eneida*²⁵.

2.2. Parte externa del escudo

2.2.1. Rómulo, Remo y la loba

630-634 *FECERAT et viridi fetam Mavortis in antro
procubuisse lupam, geminos huic ubera circum
ludere pendentis pueros et lambere matrem
impavidos, illam tereti cervice reflexa
mulcere alternos et corpora fingere lingua.*
[Había labrado tumbada en el verde antro de Marte
a la loba parturienta, a los gemelos en torno a sus ubres
juguetando, colgando pequeños y mamando de su madre
sin temor, a ella con su tierno cuello doblado
lamiéndolos alternativamente y sus cuerpos modelando con la lengua.]

La primera escena que contiene la *descriptio* se identifica con una repetición léxica, *fecerat*. Virgilio coloca al inicio de esta escena la misma forma verbal que articulaba la catáfora con la que se enmarcaba la écfrasis. Se trata de un uso del verbo *facio* rigiendo una estructura AcI²⁶ que sólo se utiliza con referencia a la

²⁴ Tratamos de ofrecer al lector una traducción que responda a la estructura del texto virgiliano, al objeto de acompañar al comentario.

²⁵ PUTNAM (1998: 120), e.g., así lo considera: “The ekphrasis proper begins with *fecerat*, (...)”. En nuestra opinión se inicia en el deíctico *Illic*.

²⁶ *Acusativus cum infinitivo*, se trata *grosso modo* de la estructura que tradicionalmente se denomina “oración de infinitivo” (vide BAÑOS, 2009: 528-536).

realización de obras de arte²⁷. En consecuencia, tanto en los versos iniciales como al iniciar la descripción propiamente dicha, el autor, por medio de esta repetición léxica refuerza la idea que debe tener el lector/receptor de que asiste a imágenes grabadas sobre un soporte.

La escena, por su parte, es ubicada espacialmente en el primer verso, *in uiridi Mauortis antro*, y se teje en los versos restantes en torno a las dos imágenes fundamentales, la loba y los gemelos Rómulo y Remo. Ambas se entrelazan en la descripción, si bien cada una emplea recursos diferentes hasta culminar en una anáfora asociativa que afecta a las dos: *corpora* (de los gemelos) *finger lingua* (de la loba). Las referencias a *lupam* se desarrollan por medio de la anáfora –*huic, illam*– o de la sustitución léxica, *matrem*, mientras que las realizadas a los gemelos emplea la elipsis –*impauidos, alternos*–. El poeta consigue con el infinitivo *finger* una extraordinaria fuerza emotiva, la loba ‘moldea’ a los gemelos con su lengua; además la imagen tiene un sentido pleno en la écfrasis, ya que supone la inserción de una obra dentro de otra; el verbo *finco* es el empleado para referirse a la realización de obras de arte²⁸, al igual que *facio* + AcI.

La imagen era muy conocida en Roma, ya que la encontramos, por ejemplo, en un denario romano de aproximadamente el año 183 a.C. acuñado por Sexto Pompeyo:



2.2.2. El rapto de las sabinas

²⁷ *Thesaurus Linguae Latinae* s.v. *facio* II B 3, donde se considera sinónimo de *finco*.

²⁸ *Thesaurus Linguae Latinae* s.v. *finco* I B.

- 635-638 *NEC PROCUL HINC Romam et raptas sine more Sabinas
consessu caueae, magnis Circensibus actis,
ADDIDERAT, subitoque novum consurgere bellum
Romulidis Tatíoque seni Curibusque severis.*
[Y no lejos de aquí, a Roma y a las sabinas raptadas sin costumbre
en la reunión de la cavea, con motivo de unas grandes representaciones circenses,
las había añadido, y que repentinamente surgía una nueva guerra
entre los de Rómulo y el anciano Tacio y su severa Cures.]

El pasaje del rapto de las sabinas se inicia con una nueva indicación del carácter espacial, *nec procul hinc*. Se trata de la única marca textual y ha de ponerse en paralelo con *haud procul inde* del verso 642. Por esta razón, junto al hecho de que la anáfora, como veremos a continuación, hace referencia a los protagonistas del pasaje, Tito Tacio y Rómulo, podemos entender que el pasaje del rapto de las sabinas se divide en dos escenas, marcadas en su transición por el marcador espacio-temporal *post*. El predicado de la oración principal, *addiderat*, retiene el relato en el plano de la descripción de un objeto. Obsérvese que en la escena siguiente éste ha desaparecido y se utiliza el imperfecto de indicativo, de carácter narrativo, referido a los personajes de ésta; una razón que consideramos añadida, al producirse un marcado cambio de perspectiva para considerar que se trata de dos escenas de un mismo pasaje, en el que la descripción adquiere tintes narrativos.



[Jacques-Louis David, *Las sabinas*, 1799, Museo del Louvre, París]

- 639-641 *POST idem inter se posito certamine reges
armati Iovis ante aram paterasque tenentes
stabant et caesa iungebant foedera porca.*
[A continuación los mismos reyes, depuesto el conflicto entre ellos,

armados ante el altar de Júpiter y sosteniendo las copas
permanecían y cerraban sus pactos con el sacrificio de una cerda.]

2.2.3. Tulo Hostilio y Meto Fufecio

642-645 *HAUD PROCUL INDE citae **Mettum** in diversa quadrigae
distulerant (AT TU DICTIS, **ALBANE**, MANERES!),
raptabatque **vir** mendacis **viscera** Tullus
per silvam, et sparsi rorabant **sanguine** vepres.*
[No lejos, a continuación, rápidas cuadrigas en direcciones opuestas a Meto
habían descuartizado (¡Albano, debiste ser fiel a tus palabras!),
y raptaba las vísceras de un mentiroso Tulo
a través del bosque y el rocío de su sangre esparcida cubría las zarzas.]

La sustitución léxica –*Mettum-Albane-uir* mendacis– y la anáfora asociativa que la completa –*viscera-sanguine*– vertebran todo el pasaje que narra la terrible tortura a la que fue sometido, a causa de su deslealtad, Meto Fufecio. Se trata de un castigo singular del que Tito Livio (I 28, 11) refiere lo siguiente: “Fue éste, por parte de los romanos, el primer y el último suplicio ejemplar poco acorde con las leyes de la humanidad: en los demás les cabe el orgullo de que ningún pueblo recurrió a castigos más humanitarios”²⁹. Por otra parte, el autor mantiene la perspectiva en relación con la segunda escena del pasaje anterior por medio del uso de pluscuamperfecto, que indica un momento anterior a la escena que realmente reproduce el clípeo, e imperfecto de indicativo; sin embargo, la relación con el hecho de tratarse de una descripción se realiza por medio de la irrupción del narrador en la exclamación *at tu dictis, Albane, maneres!*

2.2.4. Porsena, enemigo de Roma

646-651 *NEC NON Tarquinium eiectum **Porsenna** iubebat
accipere ingentique urbem obsidione premebat;
Aeneadae in ferrum pro libertate ruebant.
illum indignanti similem similemque minanti
ASPICERES, pontem auderet quia vellere Cocles
et fluvium vinclis innaret Cloelia ruptis.*
[Y al expulsado Tarquinio Porsena ordenaba
recibir y oprimía la ciudad con un gran asedio;
los descendientes de Eneas corrían a las armas por la libertad.
A aquél al que se indigna semejante y semejante al que amenaza
lo verías, porque se atrevía a romper el puente Cocles
y a cruzar a nado el río Cloelia una vez rotas sus ataduras.]

²⁹ TITO LIVIO, *Historia de Roma desde su fundación* I-III, Trad. J. A. VILLAR VIDAL, Madrid, 1990.

Nec non en el inicio del pasaje dedicado a Porsena está en línea con la práctica lingüística realizada por Virgilio por medio de elementos de negación – *non procul-haud procul*–, resultando de ello un juego de sonoridades, puesto que *nec non* se resuelve en elemento de enlace afirmativo por su carácter de doble negación. El resto del pasaje se organiza por medio de la anáfora, *Porsenna-illum*, y la anáfora asociativa, *urbem-pontem-fluuium*. El pasaje mantiene en sus primeros versos la perspectiva de uso del imperfecto de narración³⁰ que se ha iniciado en el pasaje del Rapto de las sabinas; no obstante, incluye en la segunda parte un cambio de narración –en imperfecto– a descripción por medio del uso de la segunda persona, dirigida al lector oyente, de un verbo de percepción, *aspiceres*; el uso del irreal de presente contribuye, en este caso, a dotar de realidad a la descripción, puesto que el juego literario en el que participan autor y lector da por sentada la imposibilidad de cumplimiento de la condición que facilita el cumplimiento; podemos parafrasearlo de la siguiente manera: *lo verías, (si presenciaras la escena del mismo modo que yo-narrador hago)*.

2.2.5. Manlio defiende el Capitolio del saqueo de los galos.

652-662 *IN SUMMO custos Tarpeiae Manlius arcis
stabat pro templo et Capitolia celsa tenebat,
Romuleoque recens horrebat regia culmo.
atque HIC auratis volitans ARGENTEUS anser
porticibus Gallos in limine adesse canebat;
Galli per dumos aderant arcemque tenebant
defensi tenebris et dono noctis opacae.
AUREA caesaries ollis atque AUREA vestis,
virgatis lucent sagulis, tum lactea colla
AURO innectuntur, duo quisque Alpina coruscant
gaesa manu, scutis protecti corpora longis.*
[En la parte superior el guardián de la ciudadela tarpeya, Manlio,
permanecía frente al templo y defendía las alturas del Capitolio,
y la reciente regia se erizaba con su techumbre romúlea.
Y aquí revoloteando un ganso de plata por los dorados
pórticos que los galos se encontraban en el umbral cantaba;
los galos se acercaban por los matorrales y alcanzaban la ciudadela
cubiertos por las tinieblas y el beneficio de una noche cerrada.
Tienen cabellos de oro y de oro son sus vestidos,
lucen sayos listados, además sus blancos cuellos
rodean con oro, cada uno abraza dos venablos
alpinos en su mano, protegidos sus cuerpos por largos escudos.]

³⁰ BAÑOS, 2009: 433-434.

El pasaje más extenso de la parte externa del escudo está protagonizado por el saqueo de Roma por parte de los galos en el año 389 a.C. Éste ocupa la parte superior, *in summo*, referencia que, respondiendo a la descripción del objeto, permite colocar el resto de los pasajes. Los cuatro primeros versos están dedicados a la presentación de éste, para recrearse posteriormente en la parte más sustancial de la escena: el ganso que salvó del ataque por sorpresa el Capitolio y los galos atacantes. El primero es identificado por medio del uso del adverbio deíctico *hic*; cumple dos papeles, ya que, por un lado, desempeña la función anafórica de referirse a *arcis*, mientras que, por el otro, “está asociado espacial, temporal o nocionalmente a la esfera del hablante”³¹. Por ello, *hic* responde a la écfrasis al llamar la atención del lector oyente sobre un punto concreto del relieve del clípeo; asimismo, el calificativo *argenteus* aplicado al ganso debe entender también en ese doble plano: (i) poético para referirse al color blanco que caracteriza al ave; y (ii) propio de la écfrasis de una obra de arte, describiendo así el metal noble en el que se ha cincelado ésta. Los galos vertebran los versos restantes del pasaje, si bien se establece una diferencia neta entre la presentación narrativa de éstos (vv. 656-658) y su descripción (vv. 659-662). En consecuencia, el doble marco referencial que anteriormente marcaban *hic* y *argenteus*, ahora aparece netamente diferenciada por medio del cambio de perspectiva: Virgilio, en el verso 659, truca el imperfecto narrativo empleado en los primeros versos, por el presente del observador que realiza la descripción. Se refuerza así la sensación de realidad del objeto descrito; adicionalmente, en este ocasión, la repetida referencia al oro (*aurea-aurea-auro*), si bien admiten igualmente interpretación poética (color de los cabellos y del vestido) o realista (collares en los cuellos), deben entenderse en primer término –y no en plano de igualdad, como sucedía en el caso anterior– como referencia al metal empleado en la realización de estas figuras.

2.2.6. Procesiones sacras: Salios y Lupercos

663-666 *HIC* exsultantis Salios nudosque Lupercos
 lanigerosque apices et lapsa ancilia caelo
 EXTUDERAT, castae ducebant sacra per urbem
 pilentis matres in mollibus. (...)
 [Aquí a los danzarines Salios y a los desnudos Lupercos]

³¹ BAÑOS, 2009: 275.

los bonetes de lana y los escudos caídos del cielo
había cincelado, castas madres conducían las reliquias a través de la ciudad
en cómodos carros.]

Hic, sin ningún tipo de referencia anafórica marca el cambio a un nuevo pasaje, dedicado a la procesión religiosa con la que se inauguraban cualquier tipo de *ludi* en Roma. En él *extuderat* hace patente el trabajo realizado por Vulcano, al confeccionar la obra.

2.2.7. Los infiernos

666-670 (...) *HINC PROCUL ADDIT*
Tartareas etiam sedes, alta ostia Ditis,
et scelerum poenas, ET TE, CATILINA, minaci
pendentem scopulo Furiarumque ora trementem,
secretosque pios, his dantem iura Catonem.
[(...) A partir de aquí añade lejos
también las mansiones del Tártaro, las altas puertas de Dite,
y los castigos de los crímenes, y a ti, Catilina, colgando
de una roca amenazadora y temblando antes los rostros de las Furias,
y aparte los piadosos, concediéndoles la leyes Catón.]

El último pasaje del exterior del clípeo se inicia con una referencia espacial en la que la literalidad de *procul*³² no resulta fácilmente explicable; tal vez podemos relacionarlo con su aparición en la introducción de dos pasajes anteriores, *nec procul hinc* (v. 635) y *haud procul inde* (v. 642), o, sobre todo, por el hecho conceptual de tratarse de la descripción de los infiernos –de ahí que hayamos optado en nuestra traducción por romper el sintagma adverbial *procul hinc*–. De ser cierta la segunda interpretación la marca propiamente perteneciente a la descripción la constituye el adverbio *hinc*. Con todo, el aspecto verdaderamente relevante es que todo el pasaje está marcado por el cambio en la perspectiva que indican tanto el uso del presente y el retorno a Vulcano como sujeto del predicado, en lo que constituye una suerte de composición anular,

³² *Procul* por su valor netamente espacial induce a PUTNAM (1998) a considerar que Virgilio desarrolla una descripción donde los elementos que marcan el avance espacial no necesariamente se asocian a la posición en el escudo, sino con la topografía de la propia Roma, o que esta descripción no sigue necesariamente un orden lineal, lo que en este caso le lleva a afirmar (PUTNAM, 1998: 134) “This temporal jump is complemented by the distance the eye must travel on the shield itself (*hinc procul*). We presume that, just as the placement of the Gallic episode *in summo* reflected the topography of the event itself, which occurred in the crest of the Capitoline, so the situation of Catiline and Cato in the Underworld is mimicked in the scene’s disposition, we may hypothesize, at the shield’s base, opposite that of Manlius, the Gauls and the representation of the Roman religion”.

puesto que así se iniciaba la écfrasis, como en la irrupción del poeta, al dirigirse directamente a interpelar a Catilina. Por medio de estos mecanismos concluye la descripción de la parte exterior del clípeo con rasgos que no dejan dudas al lector de que nos hallamos ante una écfrasis.

C. La separación entre el exterior y el interior del clípeo

671-674 *HAEC INTER tumidi late maris ibat imago
AUREA, sed fluctu spumabant caerulea cano,
et circum ARGENTO clari delphines in orbem
aequora verrebant caudis aestumque secabant.*
[En medio de esto se extendía la imagen dorada del fervoroso
mar, mas los azules espumeaban con blanco vaivén,
y alrededor delfines de brillante plata en círculo
golpeaban la superficie con sus colas y cortaban el oleaje.]

Haec recoge en su función anafórica todos los pasajes descritos con anterioridad y, por su asociación con *inter*, anticipa en función catafórica los que vienen a continuación. Se describe así la transición entre el interior y el exterior del escudo con las dobles referencias a los materiales –*aurea-argento*– con los que se ha confeccionado y que responden a la tipología que ya hemos mencionado con anterioridad en el pasaje de los galos.

4. El centro del clípeo: Actium y el triunfo de Augusto

4.1. La batalla de Actium

675- 714	<p><i>IN MEDIO classis AERATAS, Actia bella, CERNERE ERAT, totumque instructo Marte VIDERES fervere Leucaten AUROQUE effulgere fluctus. HINC Augustus agens Italos in proelia Caesar cum patribus populoque, penatibus et magnis dis, stans celsa in puppi, geminas cui tempora flammas laeta vomunt patriumque aperitur vertice sidus. PARTE ALIA ventis et dis Agrippa secundis arduus agmen agens, cui, belli insigne superbum, tempora navali fulgent rostrata corona. HINC ope barbarica variisque Antonius armis, victor ab Aurorae populis et litore rubro, Aegyptum virisque Orientis et ultima secum Bactra vehit, SEQUITURQUE (NEFAS) Aegyptia coniunx. una omnes ruere ac totum spumare reductis convulsum remis rostrisque tridentibus aequor. alta petunt; pelago CREDAS innare revulsas</i></p>	<p>En medio las flotas de bronce, la batalla de Actio, podía vislumbrarse y en organizado Marte verías toda Leúcate y refulgir el mar en oro. Aquí Augusto César conduciendo a los Ítalos al combate junto con los senadores y el pueblo, los Penates y los dioses supremos, en pie sobre la excelsa popa, a quien sus radiantes sienes esparcen doble llama y sobre el que brilla el astro de sus antepasados. En otra parte, a favor del viento y los dioses, Agripa dirigiendo la soberbia formación, en cuyas sienes, insigne galardón bélico, refulge la rostrada corona naval. Aquí, con la fuerza bárbara y los más variados ejércitos, Antonio, vencedor de pueblos desde la Aurora y el Mar Rojo, Egipto y las fuerzas de Oriente y de la lejana Bactria arrastra consigo, y le sigue (¡maldición!) su esposa egipcia. A una se lanzan todos y espumea toda la superficie convulsa con el golpe de los remos y los tridentes de las proas. A alta mar se dirigen; creerías ver nadar desgajadas las Cícladas o entrechocar altos montes contra montes, con tan gran mole arremeten los hombres con las popas torreadas. En fuerza de estopa la llama y en dardos el volátil hierro</p>
-------------	---	---

<p><i>Cycladas aut montis concurrere montibus altos, tanta mole viri turritis puppibus instant. stuppea flamma manu telisque volatile ferrum spargitur, arva nova Neptunia caede rubescunt. regina IN MEDIIS patrio vocat agmina sistro, necdum etiam geminos a tergo respicit anguis. OMNIGENUMQUE DEUM monstra et latrator Anubis contra Neptunum et Venerem contraque Minervam tela tenent. saevit medio in certamine Mavors CAELATUS FERRO, tristesque ex aethere Dirae, et scissa gaudens vadit Discordia palla, quam cum sanguine sequitur Bellona flagello. Actius HAEC CERNENS arcum intendebat Apollo desuper; omnis eo terrore Aegyptus et Indi, omnis Arabs, omnes vertebant terga Sabaei. ipsa videbatur ventis regina vocatis vela dare et laxos iam iamque immittere funis. illam inter caedes pallentem morte futura FECERAT IGNIPOTENS undis et lapyge ferri, contra autem magno maerentem corpore Nilum pandentemque sinus et tota veste vocantem caeruleum in gremium latebrosaque flumina victos.</i></p>	<p>se esparcen, la llanura neptunia enrojece con la nueva matanza. La reina convoca al centro las columnas con el sistro patrio, todavía no percibe las dos serpientes a su espalda. Monstruosos dioses de todo géneros y el ladrador Anubis contra Neptuno y Venus, y contra Minerva blanden sus armas, se encela en medio de combate Marte cincelado en hierro, y desde el éter las tristes furias, y con el manto rasgado cruza alegre Discordia, a la que sigue con su látigo ensangrentado Belona. El actio Apolo, al verlo, tendía su arco en lo alto; por su terror todo Egipto e India, toda Arabia, todos los Sabeos volvían sus espaldas. La propia reina, convocados los vientos, parecía desplegar las velas y tensar más y más las sueltas jarcias. A ella en mitad de la matanza, pálida por su futura muerte, la había tallado el señor del fuego transportada por las olas y el Yápige, frente al entristecido Nilo, con su gran cuerpo, abriendo su seno y con todo su ropaje llamando a los vencidos a su azul regazo y sus misteriosas corrientes.</p>
--	---

In medio (clipei) coloca al lector en el centro del escudo –¡y de la écfrasis!–, donde se cincelan dos escenas de capital importancia y, en consecuencia, descritas con gran detalle y extensión: la batalla de *Actium* y la ceremonia de triunfo celebrada por Augusto. De este modo la parte central, final y culminante de la descripción recoge el anuncio que se realizaba al principio de la écfrasis: se narrarían *bella Romanorumque triumphos* (obsérvese que la batalla de Actio es referida como *Actia bella*, en plural), patrón por el que no se han regido exactamente las escenas anteriores (que, más bien han respondido a las prometidas *res Italas pugnataque in ordine bella*).

Los tres primeros versos (vv. 675-677) se destinan a introducir la escena y fijarla en el plano de la *descriptio*. Para ello, Virgilio emplea verbos de percepción visual, *cernere* y *uideres*, así como, en el segundo de los casos el uso de la segunda persona en irreal de presente; establece así el juego con el lector-oyente al que antes nos hemos referido.

A continuación, el pasaje se divide en dos partes, la primera reservada a los humanos (vv. 678-697) y la segunda a los dioses (vv. 698-708) enfrentados en el conflicto, cada una de ellas dividida asimismo en dos partes como observaremos inmediatamente.

El plano de los mortales, descrito en tiempo presente, se divide por medio de la marca espacial del adverbio *hinc*. La repetición de éste responde a los dos campos contendientes, el romano y el egipcio-oriental; y en ambos casos se produce una nueva subdivisión trazada por medio de marcas espaciales: (i) *parte alia* marca el paso de Augusto a Agripa en el lado romano; y (ii) *sequitur e in mediis* el de Antonio a Cleopatra en el oriental. Se produce así una disposición que, atendiendo a la dirección de la escritura en la antigua Roma coincidente con la actual en Occidente, presenta a los caudillos de la contienda en la secuencia Augusto-Agripa-Antonio-Cleopatra. Debemos añadir que esta disposición se resuelve en un quiasmo de carácter conceptual en el que las figuras de los extremos son quienes conducen a los pueblos, mientras que las centrales son sus generales, es decir quienes conducen los ejércitos. Virgilio presenta, en consecuencia, una descripción con un claro mensaje propagandístico: la batalla de Acio no supuso un enfrentamiento en el transcurso de una guerra civil, sino un enfrentamiento entre Roma y los pueblos de Oriente; sólo la victoria sobre ejércitos extranjeros posibilitaba la celebración de la ceremonia del triunfo. En medio de esta descripción el autor irrumpe para condenar la figura de la reina egipcia, *nefas*, y emplea el potencial, *credas*, como recordatorio de la descripción e implicación del lector en ésta.

El plano de los dioses se introduce por medio de su mención: *omnigenumque deum*. La división en dos partes está marcada por el cambio en el tiempo verbal. Los primeros versos (vv. 698-703) mantienen el presente de la descripción y exponen la lista de los dioses que aparecen representados –incluyendo una referencia directa al carácter de obra de arte: *caelatus ferro*–. La segunda parte (vv. 704-708), reservada al importante papel en la batalla desempeñado por Apolo, deidad protectora de Augusto, nos traslada de la descripción a la narración por medio del cambio a imperfecto de indicativo, desapareciendo toda referencia al hecho de la écfrasis.

Todo el pasaje concluye, vv. 709-713 con la descripción propiamente dicha de Cleopatra, *illam*, recuperando la figura de la *descriptio*, *fecerat ignipotens*. Asimismo finaliza con el término *uictos* que propicia la existencia del pasaje que se describe a continuación.

En consecuencia, la escena de la batalla de Acio que se contiene en la écfrasis del escudo responde a la perfección al patrón iconográfico de la propaganda de Augusto y era reconocible sin ambages por los coetáneos a la redacción de Eneida³³. En ella, se han destacado dos elementos por encima de todos: (i) la protección de Apolo, cuya aparición se desarrolla de forma narrativa, mientras el resto es descriptivo; y (ii) la figura de Cleopatra en tanto que rival de Augusto –que no Antonio–, que reúne todas las repeticiones léxicas y anáforas, la intervención del autor –*nefas*– y la referencia al forjador de la obra –*fecerat ignipotens*–, ocupando además una posición relevante en la presentación, la posición final. Augusto, por tanto, es ensalzado de modo indirecto por su protector y por su rival, habida cuenta de que es el único protagonista del siguiente y último pasaje.

4.2. El triunfo de Augusto

714- 728	<p>AT Caesar, triplici invectus Romana triumpho moenia, dis Italici votum immortale sacrabat, maxima ter centum totam delubra per urbem. laetitia ludisque viae plausuque fremebant; omnibus in templis matrum chorus, omnibus arae; ante aras terram caesi stravere iuvenci. ipse sedens niveo candentis limine Phoebi dona recognoscit populorum aptatque superbis postibus; incedunt victae longo ordine gentes, quam variae linguis, habitu tam vestis et armis. HIC Nomadum genus et discinctos Mulciber Afros, HIC Lelegas Carasque sagittiferosque Gelonos FINXERAT; Euphrates ibat iam mollior undis, extremique hominum Morini, Rhenusque bicornis, indomitique Dahae, et pontem indignatus Araxes.</p>	<p>Al contrario César, con su triple triunfo entrado en las murallas romanas, a los dioses ítalos les dedicaba su voto inmortal, por toda la ciudad tres centenares de grandiosos templos. Las calles se estremecían de alegría, de bailes y de aplauso; en todos los templos coros de matronas, en todos altares; delante de los altares los novillos sacrificados cubrieron la tierra. Él, sentado en el niveo umbral del brillante Febo, reconoce los presentes de los pueblos y los cuelga de sus soberbias puertas, los pueblos vencidos avanzan en larga hilera, ¡tanto como en variedad de lenguas, diferentes en vestido y armas! Aquí el linaje de los nómadas y los desceñidos africanos, Aquí los léleges y carios y los arqueros gelonos los había cincelado Vulcano; el Éufrates caminaba ya con suave corriente, y los más alejados de los hombres, los morinos, y el bicornio Rin, y los indómitos dahas, y el Araxes indignado por su puente.</p>
-------------	--	---

El último pasaje con el que concluye la écfrasis del escudo describe el triunfo celebrado en Roma por parte de Augusto. Arranca con la contraposición de la figura de César Augusto frente a la de Cleopatra que culminaba el anterior; de ahí el uso de *at*, que añade el valor interactivo de “presentar el contenido del segmento de texto implicado como sorprendente o potencialmente contrario a las

³³ ZANKER, 1992: 239-249 analiza explícitamente las imágenes de Eneas y Rómulo. Véase toda la obra para el uso de la iconografía y los programas monumentales como herramienta de propaganda y afianzamiento del régimen augusteo.

expectativas de su audiencia en ese momento particular”³⁴. Si bien no puede admitirse sin más matices semejante concreción del valor de esta partícula, lo que sin duda se pone de manifiesto es la necesidad de que el lector se implique de alguna manera con la información que se ofrece a continuación; en consecuencia, ésta aparece realzada.

El pasaje se divide en tres apartados: (i) la presentación y fondo de la escena (vv. 714-719); (ii) la posición y actitud de Augusto en ella (vv. 720-723); y (iii) la mención de los pueblos vencidos que desfilan ante Augusto (vv. 724-728). El primero ubica la escena y emplea el imperfecto narrativo –y el perfecto en el último verso–; no se trata propiamente de una descripción, sino que ofrece el marco en el que situar toda la escena³⁵. El segundo describe la escena que ha sido cincelada y se inicia con la referencia anafórica a Augusto³⁶, *ipse*; no obstante, lo realmente significativo es la utilización ahora del presente de indicativo, el tiempo de la descripción. El tercero procede a fijar la atención en lo que en los versos anteriores había sido mencionado de manera genérica como *uictae gentes*; para ello aparece el deíctico *hic* y la referencia expresa a la labor artesanal de Vulcano, *Mulciber finxerat*; y concluye recuperando la narración por medio del imperfecto *ibat*. Por consiguiente, este último pasaje, exceptuando ese final, se organiza en una *gradatio* de lo más general a lo más concreto de la escena (marco>escena>pueblos de la escena), de lo narrativo al reconocimiento de

³⁴ BAÑOS, 2009: 371. Es así que se subraya especialmente el inicio del nuevo pasaje (PUTNAM, 1998: 149): “Virgil now marks one of the extraordinary transitions of the ekphrasis with the monosyllable *at*”.

³⁵ BARCHIESI (1997: 276) propone una interesante interpretación de esta escena convirtiendo a Augusto en un trasunto de Eneas dentro del escudo, Eneas observa el escudo y Augusto observaría otro escudo –y el escudo– como ofrenda votiva: “Thus Augustus is both the central figure on and the ideal spectator of the shield; as he watches the bringing of spoils and the triumphal porcession, he trespasses over several layers of representation and becomes the privileged observer of the divine shield and of the Virgilian narrative itself. The ‘gifts’ to be affixed to the doorposts would be, typically, shield; the reader can imagine Aeneas watching a shield whose umbilical point is Augustus examining a shield.”

³⁶ BARCHIESI (1997: 276) afirma igualmente que “The appearance of the Actian leader is also marked by the absence of ecphrastic markers: when he is introduced (*Augustus agens... stans... inuectus... sacrabat... sedens...*) he is the active subject in the representation, and the epic ecphrasis at this point eschews two devices that regularly marks images as the products of artifice: there is no mention of the artist as author of the image (no *fecerat* or *addit* or *extuderat*) and no reminder of the materiality of what is being described –amid a golden sea, glittering silver dolphins and bronze rostra Augustus is just himself, a maker of history not an artist made icon”. La hipótesis, sugerente, debe ser matizada en la medida en que se reconozca el papel de los anafóricos en una écfrasis; así debemos subrayar la ligazón que se establece en esta escena por medio de *ipse*, del mismo modo que la presencia de Augusto se inicia *hinc Augustus agens...*

tratarse de una obra de arte (narración>descripción de la escena>observación de los relieves).

5. Conclusiones

729-731 *Talia per clipeum Volcani, dona parentis,
miratur rerumque ignarus imagine gaudet
attollens umero famamque et fata nepotum.*
[Tales grabados en el clipeo de Vulcano, dones de sus padres,
admira, e ignorante de los hechos se alegra con su imagen,
mientras carga en su espalda la fama y el destino de su descendencia.]

Virgilio cierra la descripción del escudo con una muestra de ironía: autor y lector compartimos la comprensión de las escenas grabadas en él, Eneas ignora todo lo que allí aparece. Se resume así el papel que desempeña, o puede desempeñar, una écfrasis al insertarse en una obra: no contribuye necesariamente al desarrollo de la trama, detiene el tiempo de la historia y aporta información adicional; tal información no es necesariamente relevante para la narración, sino que está dirigida a los destinatarios de la obra. La écfrasis, de este modo, puede servir de cauce para la irrupción del autor en el relato. En el caso que nos ocupa, Virgilio convierte este pasaje tópico del género épico en una pieza propagandística al objeto de ensalzar la victoria de Augusto en *Actium* y justificar la celebración del triunfo que éste llevó a cabo.

Hemos atendido a los elementos de cohesión textual que han servido a Virgilio para la construcción de esta écfrasis. Aparecen los diferentes marcadores explícitos (repetición léxica y sustitución, elipsis, anáfora, anáfora asociativa y catáfora) de entre los que debe resaltarse el uso de las partículas espacio-temporales (*procul*, *post*, etc.) y muy especialmente el uso de los adverbios deícticos: *illic*, *hinc* e *hic*³⁷. Sin embargo, lo que se ha revelado como un auténtico mecanismo a partir del que se estructura la *descriptio* es el cambio de perspectiva

³⁷ Obviamente los deícticos utilizados de este modo cobran un sentido que va más allá de reflejar la cohesión textual. Su uso en la écfrasis les dotaría de una función de 'lectura metaliteraria': "En estos casos, la deixis cumple la función de captar y orientar la atención del lector, no sólo dentro del ámbito del «espacio representado», sino también dentro del ámbito del «espacio representativo», es decir, que ubica al lector en el interior de una estructura textual y lo conduce a través de ella" (LA FICO GUZZO, 2005: 39). De hecho, el pasaje analizado concentra el mayor número de deícticos de todo el libro VIII; "El intenso empleo de la deixis en la *ekphrasis* del escudo detiene el fluir de la trama narrativa y atrapa la atención del lector orientándola reflexivamente hacia la obra misma: la complejidad de su trama semántica y la multiplicidad de sus niveles de sentido" (*ibidem*: 46).

que se sustancia en el uso de los tiempos verbales: imperfecto y perfecto narrativos, presente de la descripción, pluscuamperfecto para referirse a la obra, interpelación en vocativo –irrupción del autor– y uso del irreal de presente y el potencial –solicitud de la complicidad del lector–. Todo ello acompañado de referencias a la materia en la que se ha confeccionado el escudo (*aureum*, *argenteum*, *ferrum*) o las combinaciones cromáticas empleadas. De modo esquemático puede reflejarse así:

			Marcas explícitas de cohesión textual	Perspectiva	Interpelación	Otros	
Introducción			REPETICIÓN LÉXICA CATÁFORA <i>ILLIC</i>	PLUSC.	-	-	
Exterior	2.2.1		REPETICIÓN LÉXICA Anáfora asociativa Anáfora Sustitución léxica Elipsis	PLUSC.	-	-	
	2.2.2	A	<i>NEC PROCUL HINC</i>	PLUSC.			
		B	<i>Post</i> Anáfora	Imperf.			
	2.2.3		<i>HAUD PROCUL INDE</i> Sustitución léxica Anáfora asociativa	Plusc.+Imperf.	(...), <i>ALBANE</i> , <i>MANERES!</i>		
	2.2.4		<i>NEC NON</i> Anáfora Anáfora asociativa	Imperf.	<i>ASPICERES</i>		
	2.2.5		<i>IN SUMMO</i> <i>HIC</i> repetición léxica anáfora	Imperf. PRES.		<i>ARGENTEUS</i> <i>AUREA-AURO</i>	
	2.2.6		<i>Hic</i>	PLUSC.			
2.2.7		<i>HINC PROCUL</i>	PRES.	<i>ET TE CATILINA</i>			
Transición			<i>HAEC INTER</i> CATÁFORA	Imperf.		<i>AUREA</i> <i>ARGENTO</i>	
Centro	4.1	A	<i>IN MEDIO</i>	<i>CERNERE ERAT</i>	<i>VIDERES</i>	<i>AERATAS</i> <i>AURO</i>	
			B	1	<i>HINC</i>	PRES	
		<i>PARTE ALIA</i>			PRES		
		2		<i>HINC</i>	PRES		
				<i>IN MEDIIS</i> Anáfora Repetición léxica	PRES	<i>NEFAS</i> <i>CREDAS</i>	<i>SEQUITUR</i>
		C	Catáfora	PRES Imperf.		<i>CAELATUS FERRO</i>	
		D	Anáfora Repetición léxica	PLUSC			
	4.2	A	<i>AT</i> Repetición léxica	Imperf.			
		B	Anáfora	PRES. Perf.			
		C	<i>Hic</i> <i>Hic</i>	PLUSC. Imperf.			

La écfrasis, en conclusión, tal como ejemplifica Virgilio en la descripción del escudo de Eneas, emplea los recursos propios de la cohesión textual, de entre

los que algunos pueden ser reconocidos como **marcadores ecfrásticos** propiamente dichos. Son **aquellos que recuerdan al lector que se trata de la descripción de un objeto y los que pertenecen a la descripción de ese objeto propiamente dicha**. Pero también gracias a los demás se incluye la narración a que puede dar pie esa descripción y que no forma parte propiamente de ella. De este modo, se culmina un ejercicio literario que, bajo la ficción de un objeto que podría ser reconstruido³⁸, aporta información adicional y/o cumple las funciones que hemos señalado al definir esta figura retórica.

Bibliografía.

- ANDRÉS SEBASTIÁ, M^a. de El Puig, “*Ut pictura poesis*. La poesía y la pintura en la enseñanza de E/LE”, en *Actas del I Congreso Internacional de Lengua, Literatura y Cultura Española: La Didáctica de la enseñanza para extranjeros*, Onda, JMC, 2007, pp. 107-123.
- AYGON, J.-P., “*Pictor in fabula*”: *l’ecphrasis-descriptio dans les tragedies de Sénèque*, Bruxelles, 2004.
- BAÑOS, BAÑOS, J. M. (coord.), *Sintaxis del latín clásico*, Madrid, 2009.
- BARCHIESI, A., “Ecphrasis”, en MARTINDALE, Ch. (ed.), *Virgil*, Cambridge, 1997, pp. 271-281.
- BECKER, A. S., “The Shield of Achilles and the Poetics of Homeric Description”, *AJP* 111 (1990), págs. 139-153.
- BECKER, A. S., “Sculpture and Language in Early Greek Ekphrasis”, *Arethusa* 26 (1993), págs. 18-30.
- BERGMANN, E. L., *Art Inscribed: Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry*, Cambridge (U.S.A.), Harvard U.P., 1979.
- BIOSCA, A. – MESA, J. Fco. (en prensa), “*Fori Antiqui y Furs* del Reino y la ciudad de Valencia: análisis de la cohesión textual del texto latino y su traducción”, en COURCELLES, D. – MARTÍNEZ, V. (eds.), *Pour une histoire comparée de la traduction*, Paris.
- BLANCO FREJEIRO, A., “El escudo de Aquiles”, *Historia* 16 121 (mayo 1986), págs. 153-160 (versión digital en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=26230&portal=114> [descargado 01-02-2010]).
- BOYD, B. W., “*Non enarrabile textum*: Ecphrastic Trespass and Narrative Ambiguity in the *Aeneid*”, *Vergilius* 41 (1995), págs. 71-90.
- BRUHN, Siglind, *Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting*. Hillsdale (NY), 2000.
- CAGE, C. – ROSENFELD, L. B., “Ekphrastic Poetry in Performance”, *Text and Performance Quarterly* 9 (1989), págs. 199-205.
- CALVO PÉREZ, J., *Introducción a la pragmática del español*, Madrid, 1994.
- DE ARMAS, F. A. (ed.), *Ekphrasis in the Age of Cervantes*, Lewisburg, Bucknell U.P., 2005.

³⁸ Se han realizado en el pasado intentos de reconstruir el escudo; véase, e.g., la portada de PUTNAM (1998). La reconstrucción del objeto obviamente no es el objetivo de la écfrasis, pero sin este requisito ésta no puede existir frente a la afirmación que tradicionalmente se ha realizado en los trabajos que han comentado este pasaje de Virgilio y que focalizan toda su atención en la exégesis del contenido. Resume la visión tradicional RAVENNA (1988: 742): “Nel caso in cui l’occhio di Enea ha davanti a sé e può quindi percorrere con lo sguardo le scene rappresentate la maggior parte dei nessi avverbiali spaziali (*hic... hinc... parte alia*), che Lessing non sopportava, mette invece in relazione tra loro scene iverse oltre che momenti diversi della stessa vicenda, anche se è ben riaffermare che neppure V[irgilio] aiuta il lettore a ricostruire l’aspetto complessivo dello s[cuto], a ricomporlo in una visuale sintetica. Forse non era questo lo scopo: in fondo né a Omero né a V[irgilio] interessava la ricostruzione dell’oggetto, quantopiuttosto il senso che esso doveva avere nel contesto letterario e culturale a cui era destinato. Omero rappresenta il mondo come lo vede un dio (...) o forse, più in generale, un Greco; V[irgilio] come lo vede un Romano”.

- DE LA CALLE, R., "El espejo de la *ekphrasis*. Más acá del Arte Moderno. Más allá del texto", *Escritura e Imagen* 1 (2005), pp. 59-81.
- DEMEUSE, S., "«Ponte aquí al lado»: Ekphrasis and Deception in Ana Rossetti's and Jose Duarte's *Simparidades*", *Cultural Critique* 72 (2009), pp. 203-224.
- DUBOIS, P., *History, Rhetorical Description and the Epic*, Cambridge, 1982.
- EDGECOMBE, R. S., "A Typology of Ecphrases", *CML* 13 (1993), págs. 103-116.
- ESCANDELL VIDAL, M^a. V., *Introducción a la pragmática*, Barcelona, 1996.
- FABER, Riemer, "Vergil's 'Shield of Aeneas' (*Aeneid* 8. 617-731) and the *Shield of Heracles*", *Mnemosyne* 53 (2000), pp. 49-57.
- FOWLER, D., "Narrate and Describe: The Problem of Ekphrasis", *JRS* 81 (1991), págs. 25-35.
- HAMNER, R.D., "Ekphrasis and V.S. Naipaul's *The Enigma of Arrival*", *The Comparatist* 30 (2006), pp. 37-51.
- HEFFERNAN, J., *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago-London, 1993.
- HOLLANDER, J., "The Poetics of Ekphrasis", *Word and Image* 4 (1988), págs. 209-218.
- KRIEGER, M., *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*, Baltimore-London, 1992.
- KUMBIER, W., "Besonnenheit, Ekphrasis and the Disappearing Subject in E.T.A. Hoffmann's «Die Fermate»", *Criticism* 43 (2001), pp. 325-339.
- KURMAN, G., "Ecphrasis in Epic Poetry", *Comparative Literature* 26 (1974), págs. 1-13.
- LA FICO GUZZO, M^a. L., "Acerca del uso de deícticos en la *Eneida*", *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 25 (2005), pp. 37-50.
- LAIRD, A., "Sounding out Ekphrasis", *JRS* 83 (1993), págs. 18-30.
- LAIRD, A., "Ut figura poesis: Writing Art and the Art of Writing", en Elsner, J. (ed.), *Art and Text in Roman Culture*, Cambridge, 1996, págs. 75-102.
- LAUSBERG, H., *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, Madrid, 1966.
- MEEK, R., "Ekphrasis in *The Rape of Lucrece* and *The Winter's Tale*", *Studies in English Literature 1500-1900*, 46 (2006), pp. 389-414.
- MESA SANZ, J. Fco., "Notas sobre cohesión textual en Plinio, *Epistulae* V 6", en SCHRADER, C. - JORDÁN, C. - BELTRÁN, J. (Eds.), *DIDASKALOS. Estudios en homenaje al profesor Serafín Agud con motivo de su octogésimo aniversario*, Zaragoza, 1998, págs. 225-248.
- MESA SANZ, J. Fco., "Cohesión textual en Plinio, *Epistulae* II 17", *Alquibla* 5 (1999), págs. 187-198.
- MITCHELL, W. T. J., "Spatial Form in Literature: Toward a General Theory", en MITCHELL, W. T. J. (ed.), *The Language of Images*, Chicago, 1980, págs. 271-299.
- NÚÑEZ, R. - DEL TESO, E., *Semántica y pragmática del texto común*, Madrid, 1996.
- PINKSTER, H. (1995), *Sintaxis y semántica del latín*, Madrid.
- PUTNAM, M. C. J., *Virgil's Epic Design. Ekphrasis in the Aeneid*, Yale U. P., New Haven and London, 1998.
- RAVENNA, G., "L'Ekphrasis poetica di opere d'arte in Latino", *Quaderni Istituto Filologia Latina Padova* 3 (1974), págs. 1-51.
- RAVENNA, G., "Ekphrasis", en *Enciclopedia Vergiliana*, Roma, 1988, vol. 2, págs. 183-185.
- RAVENNA, G., "Scudo di Aenea", en *Enciclopedia Vergiliana*, Roma, 1988, vol. 4, págs. 739-742.
- ROBERTS, M., *The Jeweled Style. Poetry and Poetics in Late Antiquity*, Ithaca-London, 1989.
- ROSAND, D., "Ekphrasis and the Generation of Images", *Arion* 1 (1990), págs. 61-105.
- STAHL, Hans-Peter, "Political Stop-overs on a Mythological Travel Route: from Battling Harpies to the Battle of Actium (*Aen.* 3.268-93)", en STAHL, Hans-Peter (ed.), *Vergil's Aeneid: Augustan Epic and Political Context*, London, 1998, pp. 37-84.
- THOMAS, R., "Virgil's Ecphrastic Centerpieces" *Harvard Studies in Classical Philology* 87 (1983), págs. 175-184.
- VASALY, A., *Representations: Images of the World in Ciceronian Oratory*, Berkeley, 1993.
- YACOBI, Tamar, "Interart Narrative: (Un)Reliability and Ekphrasis", *Poetics Today* 21 (2000), pp. 711-749.
- ZANKER, P., *Augusto y el poder de las imágenes*, Madrid, 1992 (=München, 1987).